

Wortgeburten

Zu Ehren von Karl Maurer

Herausgegeben von
Achim Hölter und Monika Schmitz-Emans

Sonderdruck



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2009

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2009 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung einer Zeichnung von Monika Schmitz-Emans

Satz: Christian A. Bachmann u. Heiko Stullich, Bochum
Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach

Printed in Germany
ISBN 978-3-939381-20-4

PETER BROCKMEIER

Wortgeburten umsonst
Samuel Becketts Versuche, kunstvoll zu schweigen

Sigmund Freuds Theorie des dichterischen Schaffens, also der so genannten Wortgeburten, ist bekannt; sie kann den Erfolg vieler literarischer Texte und möglicherweise auch den Misserfolg einiger anderer erklären: Die Phantasie, eine egoistische ›Surrogatbildung‹, wird durch unbefriedigte Wünsche angetrieben, die dem Ehrgeiz und der Erotik zuzuordnen sind. Der Dichter schafft nun Ersatzmittel, in denen er das Anstößige des normalen egoistischen Tagtraumes abschwächt, so dass der Leser eigene Phantasien ästhetisch genießen kann, ohne sich schämen zu müssen. Um diesen Erfolg zu erreichen, zerspaltet der Dichter sein Ich in verschiedene Ichs, so genannte ›Partial-Ichs‹, und personifiziert seine psychischen Probleme in mehreren Helden; auch diese Tagträumerei wird durch ein aktuelles Erlebnis des Autors in Gang gesetzt: Das Erlebnis weckt die Erinnerung an ein Erlebnis seiner Kindheit, von diesem nun geht der Wunsch aus, »der sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft« (Freud 1972, 177). Im Sinne dieser Theorie betrachten Dichter oder Leser etwa den Mond und empfinden, dass ihnen etwas entgangen ist, das als Erinnerung wohl tut:

[...] che travagliosa
Era la mia vita: ed è nè cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova
La ricordanza, e il noverar l'etate
Del mio dolore.¹

Samuel Beckett lässt seine Erzählfiguren zwar in den Mond schauen – es sei an die Bedeutung erinnert, die Caspar David Friedrichs berühmtes Bild für *Warten auf Godot* gehabt hat (vgl. Brockmeier 2001, 146; Milz 2004, 367 ff.) –, aber sie tun sich schwer, in den Worten, die sie sprechen oder hören, den Trost der Erinnerung zu finden. Sie vernehmen Worte, allein es fehlt ihnen der Glaube an deren Botschaft. Leserinnen und Leser, Zuschauerinnen und Zuschauer fühlen sich dadurch provoziert, denn die Erzähler-Ichs gebären zwar poetische Surrogate, aber umsonst.

Damit diese provozierende Innovation Becketts nachvollzogen werden kann, will ich zuerst einige seiner kunsttheoretischen Ideen skizzieren.² Die Auseinandersetzung mit dem Romanwerk Marcel Prousts hat Beckett dazu geführt, die unwillentliche Erinnerung, bei der die Kontrolle über das Bewusstsein aussetzt, als den Modus der

1 »[...] denn mein Leben / war voller Gram und ist es unverändert, / geliebter Mond. Und dennoch macht mir Freude, / zurückzudenken und mich zu besinnen, / wie alt mein Schmerz ist.« (Leopardi 1990, 94 ff.)

2 Für die Analyse des Essays *Proust* stütze ich mich auf die eindringliche Studie von Gesa Schubert (2007, 40 ff.).

schöpferischen Inspiration zu begreifen; dieses ›Wiedererinnern‹ (*rememoration*), das nicht vom Verstand kontrolliert wird, öffnet unser innerstes Verlies, wo die »Essenz unserer selbst [...] das Beste unserer vielen Selbst und ihrer Konkretionen« gelagert ist; wenn zufällig eine vergangene Empfindung sich in der Gegenwart wiederholt, wenn also die Zeit aufgehoben wird, so ist dies eine Flucht »in den geräumigen Anbau geistiger Entfremdung [...], in den Schlaf oder in die seltene Offenbarung wachen Wahnsinns« (Beckett 1976b, 31 f.; dt.: Beckett 1960b, 23 f.). Dieser Modus der Erkenntnis ist fruchtbar für den Künstler, weil er einen natürlichen Drang oder eine Natur des Menschen aktiviert, die tiefer liegt als der »tierische Selbsterhaltungstrieb«; für einen Augenblick wird »die Langeweile zu leben durch das Leiden zu sein ersetzt« (Beckett 1960b, 18 ff.). Es handelt sich um einen »nicht vom Willen affizierten Erkenntnisdrang«, der sich auf Anteile der Wirklichkeit richtet, die für das praktische Leben irrelevant sind, die begrifflich nicht angemessen erfasst werden können oder die für »die Selbstbehauptung des Individuums gefährlich werden könnten« (Schubert 2007, 86). Beckett zufolge lässt der Künstler sich auf Erfahrungen ein, die nicht entlastend wirken, sondern bedrohlich und unverständlich sind. Der Schaffensdrang ist als Selbstreflexion um ihrer selbst willen aufzufassen: Der Künstler stellt sich Fragen, stellt sich in Frage und erschöpft sich in Fragen. Die Erzähler der Texte übernehmen die Rolle des Verstandes; ihre Partial-Ichs, die Erzählfiguren, Wortgeburten, die kraft der Erzählerrede auftreten, repräsentieren die »Hölle der Unvernunft« im Bewusstsein der Erzähler (Beckett 1983, 56; vgl. Brockmeier 2001, 28 ff.; Schubert 2007, 132 ff.). Den Erzählern gelingt es nicht, »sich Klarheit über sich selbst und ihre Situation zu verschaffen« (Schubert 2007, 219); sie benutzen eine Sprache, die dem, was ausgedrückt werden soll, im Wege steht; der Drang zu sprechen liefert keine verlässlichen Erkenntnisse. Diese literarische Rede-weise, dieser ›Ausdruck‹ entspringt einem Drang, der keine Motivation und kein Thema hat und keine Worte findet, die ihn erfassen: »The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express« (Beckett 1976, 139).

Künstlerisch tätig zu sein, bedeutet also zu »scheitern« (ebd., 127; Beckett 2000, 59); das bedeutet weder, dass der Künstler kapituliert noch dass die Kunst am Ende ist. Wagt der Künstler zu scheitern und gesteht, »daß das Scheitern seine Welt ist« (ebd.; vgl. Schubert 2006, 205 ff.), so hat er die Krise der Repräsentation begriffen. Der Künstler versucht nicht länger, den Leser in eine »milde Narkose« zu versetzen, um ihn das »Unbehagen in der Kultur« vergessen zu lassen (Freud 1974, 211 f.).

Der Subjektivismus der Genieästhetik liegt Becketts kunsttheoretischen Überlegungen zugrunde; allerdings wird der »Großsinn des Genies« auf eine Art schöpferischen »Eigensinn« reduziert, der sich auf die Ergründung des Selbst konzentriert (Goethe 1949, 628; vgl. auch Brockmeier 2000). Dass der Abstieg in das Ich oder die Tagträumerei aber weder etwas Verständliches oder Verlässliches für den Künstler noch etwas wie auch immer Nützliches für andere Menschen zutage bringen soll, schlägt dem Ansehen und der Bedeutung ins Gesicht, die dem künstlerischen Schaffen von den Künstlern selbst und von ihrem Publikum gerne zugesprochen worden ist und noch häufig zugesprochen wird:

Der Künstler macht sein Werk nach dem Willen der Natur zum Wohle der anderen Menschen, darüber ist kein Zweifel: trotzdem weiss er, dass niemals wieder jemand von

diesen anderen Menschen sein Werk so verstehen und lieben wird wie er es selbst versteht und liebt. (KSA III/7: Unzeitgemäße Betrachtungen, 405)³

Friedrich Nietzsche, der Autor dieser Sätze, hat *Ein Buch für Alle und für Keinen* geschrieben, weil er meinte, dass in diesem Buch, das alle zu ihrem eigenen Nutzen lesen sollten, das aber von keinem richtig verstanden werde, die Fülle seines philosophischen Denkens, seine »Weisheit« enthalten sei (KSA VI: Ecce homo, 259f. [Vorwort 4]). Weder der Autor noch Zarathustra, der Titelheld des berühmten Buches, ein genialer Künstler und ein Heilsbringer, schreiben oder reden also umsonst; ihrer beider Wortschöpfungen, obwohl äußerst polyvalent, sollen Themen ausdrücken, die die Vernunft erfassen kann: »Wissend reinigt sich der Leib; mit Wissen versuchend erhöht er sich; dem Erkennenden heiligen sich alle Triebe; dem Erhöhten wird die Seele fröhlich.« (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 100). In männlichen Zuhörern oder Lesern soll die Hoffnung geweckt werden, »den Übermenschen [zu] gebären«. »Zarathustras Untergang« ist als seine Lehre vom »Übermenschen« zu entziffern: »Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll.« (Ebd., 85, 12, 14). Die Wortgeburt der »ewigen Wiederkunft« – dass die Erlösungshoffnung nicht erst im Jenseits, sondern im Diesseits zu suchen ist – erfüllt sich am Ende des Buches als »Das Zeichen«, also als Wortschöpfung: »Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf, du grosser Mittag!« (Ebd., 275f., 408)⁴

Zarathustra, vielleicht ein Partial-Ich seines Autors, fühlt sich im Besitz der Weisheit; als Wissender ist er sich selbst kein Problem; für viele Menschen, denen er »den Sinn ihres Seins lehren« möchte, ist er aber ein Problem; sein »Sinn redet nicht zu ihren Sinnen«. Also meidet er »Markt und Pöbel« und richtet seine Worte an die »höheren Menschen«; er ermutigt sie, ihm zu folgen (ebd. 23, 356).⁵ Aber die zentrale Idee seiner Lehre, dass das Leben selbst der höchste und einzige Wert ist (Hentsch 2005, 307), kann offenbar nur er für sich allein erfahren. Der Geschichte vom Seiltänzer, der abstürzt (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 21f.), ist außerdem zu entnehmen, dass nur der Künstler scheitert, der nicht originell und sich deshalb seiner Sache nicht sicher ist. Zarathustra sucht und findet seine Lebenskraft, den »Willen zur Macht« (ebd., 146ff.) – der schafft und vernichtet – in der poetischen Rede:

3 Zu Nietzsches Ästhetik vgl. Baioni 1981; Campioni 2000; Schmidt 1988, 129–168.

4 Siehe hierzu die eindringliche Analyse von Thierry Hentsch (2005). – Der Autor von *Also sprach Zarathustra* provoziert die Leser, indem er seine Figur die Idee der Gottlosigkeit vertreten lässt; die Leser können sich aber auch getröstet fühlen, weil er ihr den Namen eines Religionsstifters gegeben hat.

5 Diese elitäre Begründung des literarischen Schreibens hat Beckett schon früh »als siegreichen Schluckauf im Leeren, als Nationalhymne des wahren Ich im Exil der Gewohnheit« verspottet (Beckett 1976, 20; Beckett 1960b, 15). Beckett zufolge versucht der Künstler à la Zarathustra, dem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts viele Autoren lautstark nacheiferten, seine Stimme im normalen Leben zur Geltung zu bringen, obwohl das, was er ausdrücken möchte, mit den Interessen und Werten des Lebens außerhalb des künstlerischen Schaffens nichts zu tun hat; der Künstler, der sich selbst als Zentrum und Inhalt des Schaffens versteht, spielt sich als Sinnggeber für die anderen und ihr normales Leben auf, eben als Verfasser einer »Nationalhymne«. Der Anspruch, alte Werte zu vernichten und neue zu verkünden, ist aus der Sicht des Künstlers, der dem Erkenntnisdrang der unwillentlichen Erinnerung folgt, eine alberne Attitüde.

Wie lieblich ist es, daß Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem? Zu jeder Seele gehört eine andere Welt; für jede Seele ist jede andre Seele eine Hinterwelt. [...] Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge. (Ebd., 272)

Die Rede wird von der Hoffnung getragen: »möge ich den Übermenschen gebären« (ebd., 85). Die Rede und das Erkennen, das sie schafft, ist ein gefährliches Unterfangen; denn der »Verkünder [geht] zu Grunde« (ebd., 16–18, 27). Zarathustra behauptet, dass er sich kraft der Selbstreflexion als Übermenschen zu schaffen und einen Sinn zu geben vermag, den seine Jünger nachvollziehen können, wenn auch sie den höchsten Grad intellektueller Autonomie erreicht haben. Dieser besteht darin, dass das Ich seinen Leib als seine »große Vernunft« erkennt: »die sagt nicht Ich, aber thut Ich«. Hierzu benötigt es eine reflektierende Instanz, die Zarathustra »das Selbst« nennt, und das den inbrünstigen Drang verspürt, »über sich hinaus zu schaffen«, nämlich den Weg zum Übermenschen zu gehen: »Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.« (Ebd., 39f. [Von den Verächtern des Leibes]. – Vgl. Christians 2000).

Eine nahe liegende Realisierung dieses Spiels des Selbst mit Sinneseindrücken und Ideen ist das literarische Schreiben: Als Erzähler-Ich oder als Erzähl-Figur herrscht das »schaffende Selbst« Zarathustra souverän; es »vergleicht, bezwingt, erobert, zerstört« und schafft Werte (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 40). Es erhebt sich mutig über die Zeiten und glaubt, unbeschwert von »aller Zeiten Träume und Geschwätz«, »auf dem Baume Zukunft«, »Nachbarn den Adlern, Nachbarn dem Schnee, Nachbarn der Sonne«, wie »starke Winde« leben zu können (ebd., 154, 126). Zarathustra trachtet nicht nach »Glück«, sondern nach seinem »Werke; dieses erscheint als seine Erfüllung und als sein Untergang; er wird vom Kosmos überwältigt, dessen Sinn er mit seinen Worten zu schaffen glaubt. »Du grosses Gestirn!« – so spricht Zarathustra in der »Vorrede« die Sonne an – »Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!« Und am Ende seiner Reden verlässt er selbst »glühend und stark, wie eine Morgensonne« »seine Höhle« (ebd., 408, 295).

Beckett hat den Ich-Erzählern der Romane, die zwischen 1948 und 1961 entstanden sind (vgl. Brockmeier 2001, 87–137), die Fähigkeit genommen, wie Zarathustra mit poetischen Worten über allen Dingen zu tanzen; sie versuchen nicht, die Erkenntnis der Sinnlosigkeit ihrer selbst und der Welt erträglicher zu gestalten, indem sie »Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen« umbiegen, »mit denen sich leben lässt« (KSA I: Die Geburt d. Tragödie, 57).⁶ Sie geben ihren Wortschöpfungen, obwohl ihnen das Prinzip der Wiederkehr durchaus vertraut ist,⁷ nicht den tröstlichen Sinn der »ewigen Wiederkunft«.⁸

6 Den rauschhaften Nihilismus der Zarathustra-Figur hat Beckett im Essay *Proust* ironisch resümiert: »The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm.« (Beckett 1976, 21) – Zum Nihilismus in Nietzsches Denken vgl. Schmidt 1988, 132ff.; Kuhn 2000.

7 »Tout est à recommencer, dans d'autres termes, ou dans les mêmes termes, autrement ordonnés.« (Beckett 1992, 139)

Beckett hat den Ich-Erzählern aber nicht die Fähigkeit genommen, Worte zu finden oder zu hören, die sich auf sie selbst und auf ihr Leben in der Welt beziehen. Allerdings vermittelt ihre Rede die extreme Unsicherheit und Gleichgültigkeit der Sprecher gegenüber sich selbst sowie gegenüber ihren Aussagen; sie geben an, nicht zu wissen, warum, wozu und worüber sie sprechen:

»Ich weiß überhaupt nicht viel, offen gestanden.« (Beckett 1995c, 7)

»Ich habe von einer Stimme gesprochen, die mir dies oder das anbefahl.« (Ebd., 243)

»Es ist übrigens nicht so wichtig, ob ich geboren wurde oder nicht, ob ich gelebt habe oder nicht, ob ich gestorben bin oder nur sterbe, ich werde so tun, wie ich immer getan habe, nicht wissend, was ich tue, wer ich bin, wo ich bin, ob ich bin.« (Beckett 1995b, 69)

»es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muß weitermachen, ich werde weitermachen.« (Beckett 1995a, 176)

»mein ganzes Leben sechsmal geschundenes Gestammel« (Beckett 1995d, 132)⁹

Ihre Rede vermittelt weder Wissensdrang noch Tatendrang noch das Bedürfnis, sittliche Entscheidungen zu treffen. Molloy verhöhnt die Entscheidung zwischen dem Angenehmen und dem Guten – zwischen den zwei Seelen, die, »ach!«, in Fausts Brust wohnen – als Entscheidung zwischen zwei Hanswürsten, von denen einer »immer nur da bleiben möchte, wo er gerade ist«, und der andere »sich einbildet, dass es ihm weiter weg etwas weniger schlecht gehen würde« (Beckett 1960, 64; dt.: Beckett 1995c, 66). Die Umwertung von Werten und die Verkündung neuer Werte ist ihren kunstvoll assoziativen und widersprüchlichen Reden nicht zu entnehmen. Der Autor lässt sie reden, um zu zeigen, wie sie sich in sich selbst verloren haben, wie sie ihre Identität im Erinnern verlieren, ohne ihren Kopf als Bedingung ihres Selbstseins aufgeben zu können. Sie scheitern als Redende, ohne als Erzähler-Ichs unterzugehen: »je ne peux pas continuer, je vais continuer« (Beckett 1992, 213). Ihr Autor hat sie in den Zustand des unwillentlichen Sich-Erinnerns versetzt; so erfahren sie ihr Bewusstsein als ihr Leben, ohne an einen bestimmten Komplex bewusster Erfahrungen, an die verschiedenen Ichs, die sie gewesen sind oder noch werden können, gebunden zu sein. Sie sind kaum als Partial-Ichs zu bezeichnen, weil sie keine psychischen Probleme mit sich selbst oder den von ihnen erfundenen Figuren haben; und weil sie keine Probleme oder Ideen besprechen, die außerhalb der Texte für die Lebensgestaltung des Lesers relevant wären. Molloy hat

8 »Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.« (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 273); vgl. KSA VI: Götzendämmerung, 160 (»Was ich den Alten verdanke 5«).

9 »Je ne sais pas grand'chose, franchement.« (Beckett 1960a, 7) – »J'ai parlé d'une voix qui me disait ceci et cela.« (Beckett 1960, 238; dt. Beckett 1995c, 243) – »D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'ai vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis.« (Beckett 1990, 85) – »ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, il faut continuer, je ne peut pas continuer, je vais continuer.« (Beckett 1992, 213) – »ma vie entière balbutiement six fois écorché« (Beckett 1964; 161f.).

diesen Zustand der unwillentlichen Erinnerung einmal knapp beschrieben und kommentiert:

Ich stellte mir gerne Fragen, eine nach der anderen, nur um sie zu betrachten. Nein, nicht gern, sondern aus Vernunftgründen, um glauben zu können, dass ich noch immer da sei. Und doch sagte mir das nichts, noch immer da zu sein. Das nannte ich nachdenken. Fast ununterbrochen dachte ich nach und wagte nicht aufzuhören. Vielleicht verdanke ich diesem Umstand meine Unschuld. (Beckett 1995c, 67)¹⁰

Unschuldig sind Becketts Ich-Erzähler, weil sie ihr praktisches Leben nicht berücksichtigen, weil sie dem Leser keine Surrogate anbieten, sondern bestenfalls das Wissen ihres Nichtwissens.

»Wie lieblich ist es, daß Worte und Töne da sind« (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 272), so schwärmt Zarathustra, »wie es ist« steht als Titel über und als letztes Wort am Ende eines Künstlerromans, der nach dem Konzept gestaltet ist, dass der Lebensatem zwar die notwendige Voraussetzung der literarischen Rede ist, dass diese aber erst vernommen und aufgezeichnet werden kann, wenn der alltägliche Lebenslauf, das »Keuchen«, für einen Moment aussetzt. Mit den Satzketten kehren »vergangene Momente alte Träume« oder auch »frische«, also gegenwärtige wieder; aber diese sich wiederholenden Worte werden vom Erzähler-Ich selbst als »schlecht gesagt schlecht gehört schlecht erinnert schlecht gemurmelt im Dreck« beurteilt (Beckett 1964, 9f.; dt.: Beckett 1995d, 7). Sie führen die Leser nicht dem ekstatischen, lebensbejahenden Erlebnis der »ewigen Wiederkunft«, dem »grossen Mittag« entgegen.

Ich verstehe Becketts Roman *Comment c'est* (1961)¹¹ als Antwort auf den Kult der ästhetischen Sinngebung des Sinnlosen, wie er mit *Also sprach Zarathustra* begründet worden ist. Beckett scheint die Arbeit an dem Roman als Bemühen um ein »Nächstes nahe am Nichts« in Angriff genommen zu haben (Brockmeier 2001, 123). Jemand liegt keuchend im Dreck und im Dunkel; er murmelt sein Leben vor sich hin, so wie eine Stimme es ihm vorspricht. Die Stimme hört er »zuerst draußen quaqu überall dann in mir wenn es aufhört zu keuchen« (Beckett 1964, 7). Das Keuchen des Ich wird durch weiße Passagen zwischen den Textabschnitten markiert. Schließlich bemerkt er, dass es seine Stimme ist, die spricht, und dass die verschiedenen Erzählfiguren, die lautlich äquivalente Namen tragen – Pim, Pam, Bom, Bem, Krim, Kram –, er selbst ist. Das

10 »Moi je me posais volontiers des questions, l'une après l'autre, rien que pour les contempler. Non, pas volontiers, par raison, afin de me croire toujours là. Et cependant ça ne me disait rien d'être toujours là. J'appelais ça réfléchir. Je réfléchissais presque sans arrêt, je n'osais pas m'arrêter. C'est peut-être à cela que je devais mon innocence.« (Beckett 1960a, 65)

11 Gesa Schubert hat den Roman unter einem poetologischen Aspekt analysiert: »the imaginative faculty invents and creates a world, and in this process, at the same time reveals the conditions on which the construction depends. [...] What we have in ›How it is‹, then, is a beginning with experimental features: the genesis of relation in something unrelated« (Schubert 2001, 183f.). Carola Veit hat das Werk unter den Aspekten »Unwissenheit und Ohnmacht« als Überleitung in das Spätwerk erläutert: Beckett entwirft »einen Erzähler, dessen Sinnesorgane voneinander und von der Imagination getrennt sind. Eine Stimme in ihm erzählt ihm von seinem Leben. Der Erzähler hört diese Stimme in sich, die ihm sagt, wer er ist; in der Imagination setzt sich das Gehörte in Bilder um, die sich dann vor seinem inneren Auge abbilden« (Veit 2002, 173). Siehe auch das luzide Resümee des Romans von Gaby Hartel und Carola Veit (2006, 97f.).

›Ich‹, das Worte hört und weitergibt, hat zwar eine Stimme, es wird aber nicht als Subjekt seines Denkens und Wollens vergegenwärtigt. Lautlich und syntaktisch verbindet es die fragmentarische Sammlung von Wahrnehmungen, Erinnerungen, kulturkritischen Ideen, ohne eine mit sich identische Person zu repräsentieren; es besteht wie die drei Teile des Romans aus Worten, die sich in »meinem Kopf« vermischen (Beckett 1964, 130; dt.: Beckett 1995d, 105; – vgl. Veit 2002, 177f.). Das Erzähler-Ich repräsentiert die Stimme eines tagträumenden Ich; wenn die Stimme von einem ›Wir‹ spricht, so sind dies Partial-Ichs, die sich nicht mit eigenen Stimmen äußern.

Die Stimme beschwört die ewige Wiederkehr und gibt ihr die Form einer »Wanderung von Schlammwürmern«, einer kreisförmigen »unermessliche[n] Prozession« (Beckett 1964, 137, 146f.; dt.: Beckett 1995d, 111, 119.), in der die Individuen abwechselnd die Rolle des Opfers und des Schinders übernehmen.

Das Erzähler-Ich hat sich auf das »schöpferische Selbstdenken«, auf den Erkenntnismodus der unwillentlichen Erinnerung eingelassen (Beckett 1983, 56: »l'autologie créatrice«); aus den Wiederholungen und semantischen Äquivalenzen seiner letzten Worte ist zu entnehmen, dass es den Tod kommen sieht. Das »Keuchen« ist nicht von der literarischen Rede, dem Murmeln, das »schöpferische Selbstdenken« nicht vom »Leiden zu sein« zu unterscheiden; es werden weder Antworten noch Vorstellungen angeboten, mit denen sich das »Schweigen« oder das Nichtwissen »trüben«, das heißt antiphrastisch: ›verschönern‹ ließe (Beckett 1964, 176f.; dt.: Beckett 1995d, 144f.):

allein im Dreck ja im Dunkel ja bestimmt ja keuchend ja jemand hört mich nein niemand hört mich nein murmelnd manchmal ja wenn es aufhört zu keuchen ja nicht in anderen Momenten nein im Dreck ja in den Dreck ja ich ja meine Stimme ja meine ja nicht die eines andern nein die mir ganz allein gehört ja bestimmt ja wenn es aufhört zu keuchen ja dann und wann ein paar Worte ja ein paar Fetzen ja die niemand hört ja aber immer weniger keine Antwort IMMER WENIGER ja das kann sich also ändern keine Antwort kann enden keine Antwort ich könnte ersticken keine Antwort versinken keine Antwort nicht mehr den Dreck besudeln keine Antwort das Dunkel keine Antwort nicht mehr die Stille stören keine Antwort krepieren keine Antwort KREPIEREN Gebrüll ICH KÖNNTE KREPIEREN Gebrüll ICH WERDE KREPIEREN Gebrüll gut gut gut Ende des dritten und letzten Teils so ist es wie es war Ende des Zitats nach Pim wie es ist

Die Erzählfigur Zarathustra mag als ein Partial-Ich Friedrich Nietzsches fungieren, sie ist aber nicht als Tagträumer zu verstehen. Sie verfolgt zielstrebig den Lebensplan der »Selbst-Ueberwindung« (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 146ff.), begründet dieses Vorhaben, setzt sich mit äußeren Widerständen, mit echten oder scheinbaren Sympathisanten und mit eigenen Fehlern auseinander und verwirklicht schließlich ihren Lebensplan. Die Erzählfigur verkündet Wahrheiten – die der Autor auf sie projiziert hat – und verhält sich entsprechend.

Beckett hat das Erzähler-Ich von *Wie es ist* als keuchendes Wesen in der Dunkelheit, im »Dreck« situiert. Die Situation ist ambivalent, weil der Atem, also der gewöhnliche Ablauf des Lebens (vgl. Beckett 1960b, 19), auch die »Invokation«, die Anrufung der Stimme des Selbst ermöglicht. In den Lebensgewohnheiten, im »Dreck« lebt das Erzähler-Ich.¹² Die Dunkelheit ist auch die Dunkelheit des Selbst, aus der die schwer verständlichen Worte kommen. Aus dem »beinweißen Kellergewölbe«, aus der Reprä-

sentanz der physischen Bedingung aller Tagträume, gelangt es vom Anfang bis zum Ende des Textes nicht heraus. Zarathustra verlässt dagegen am Ende des Romans seine »Höhle« »glühend und stark, wie eine Morgensonne«. (KSA IV: Also sprach Zarathustra, 408)

Das Erzähler-Ich hört die unwillentlich oder assoziativ erinnerten Worte und spricht sie nach; aber metasprachlich beurteilt es sie. Es misstraut insofern seiner eigenen Stimme, den Erinnerungen, die es nachspricht; es weiß nicht, was und ob es überhaupt etwas weiß. Es »zitiert«, aber seine Stimme, es selbst, negiert das Gesagte:

da ist etwas das nicht stimmt
ich sagte mir es geht nicht schlechter ich täuschte mich
ich pißte und schiß andres Bild in mein Binsenkörbchen seitdem nie wieder so sauber
(Beckett 1995d, 9)¹³

Mit »der Geste eines Kartenausteilers« wirft es immer wieder geräuschlos leere Dosen, das soll bedeuten: Fragen oder Antworten oder überhaupt nur Worte in das undurchdringliche Dunkel seiner selbst. Die Erwartung des hörenden Ichs, dass seine Situation sich durch das Hören und Nachsprechen nicht verschlechtern, dass vielleicht ein wenig »Schönheit« geschaffen würde, wird allerdings enttäuscht:¹⁴ »nein die Lust daß es mir etwas weniger schlecht ginge die Lust auf ein wenig Schönheit wenn es aufhört zu keuchen ich höre nichts dergleichen man erzählt mir nicht so diesmal« (ebd., 12).

Wie die leeren Dosen »ohne Geräusch« niederfallen, so zerfällt Zarathustras Anspruch, mit Wortschöpfungen Trost spenden und Macht über die Dinge verleihen zu können. Die »Selbst-Ueberwindung« ist eine Selbsttäuschung, eine Wortgeburt umsonst.

Bibliographie

- Baioni, Giuliano: La filologia e il sublime dionisiaco. Nietzsche e le Considerazioni inattuali. In: Friedrich Nietzsche: Considerazioni inattuali. Versione di Sossio Giametta e Mazzino Montanari. Turin 1981, VII-LXXVI. [Baioni 1981]
Beckett, Samuel: Molloy. Paris 1960. [Beckett 1960a]
Beckett, Samuel: Proust. Übers. v. Marlis u. Paul Pörtner. Zürich 1960. [Beckett 1960b]
Beckett, Samuel: Comment c'est. Paris 1964. [Beckett 1964]
Beckett, Samuel: Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit. London 1976. [Beckett 1976]
Beckett, Samuel: »Les deux besoins«. Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. Hg. v. Ruby Cohn. London 1983. [Beckett 1983]
Beckett, Samuel: Malone meurt. Paris 1990. [Beckett 1990]

12 »tiédeur de boue originelle impénétrable« (Beckett 1964, 14) – »Lauwärme des Erbdrecks undurchdringliches Dunkel« (Beckett 1995d, 11)

13 »quelque chose là qui ne va pas / je me disais ça ne va pas plus mal je me trompais / je pissais et chiais autre image dans mon moïse jamais aussi propre depuis« (Beckett 1964, 12)

14 »non l'envie d'être un peu moins mal l'envie d'un peu de beauté quand ça cesse de haleter je n'entends rien de tel on ne me raconte pas comme ça cette fois« (Beckett 1964, 14f.)

- Beckett, Samuel: *L'innommable*. Paris 1992. [Beckett 1992]
- Beckett, Samuel: *Der Namenlose*. Übers. v. Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1995. [Beckett 1995a]
- Beckett, Samuel: *Malone stirbt*. Übers. v. Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1995. [Beckett 1995b]
- Beckett, Samuel: *Molloy*. Übers. v. Erich Franzen. Frankfurt a.M. 1995. [Beckett 1995c]
- Beckett, Samuel: *Wie es ist*. Übers. v. Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1995. [Beckett 1995d]
- Beckett, Samuel: *Das Gleiche nochmal anders. Texte zur bildenden Kunst*. Hg. v. Michael Glasmeier u. Gaby Hartel. Frankfurt a.M. 2000. [Beckett 2000]
- Brockmeier, Peter: *Goethe und Beckett. Vom genialen Großsinn zum schöpferischen Eigensinn*. In: Anja Bandau u. a. (Hg.): *Korrespondenzen. Literarische Imagination und kultureller Dialog in der Romania*. Festschrift für Helene Harth zum 60. Geburtstag. Tübingen 2000, 331–343. [Brockmeier 2000]
- Brockmeier, Peter: *Samuel Beckett*. Stuttgart 2001. [Brockmeier 2001]
- Campioni, Giuliano: *Genie*. In: Ottmann 2000, 239–241. [Campioni 2000]
- Christians, Ingo: *Selbst*. In: Ottmann 2000, 321–324. [Christians 2000]
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren (1908)*. In: Ders.: *Bildende Kunst und Literatur*. (=Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 10) Frankfurt a.M. 1972, 169–179. [Freud 1972]
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. (=Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 9). Frankfurt a.M. 1974. [Freud 1974]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen*. In: Ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 9. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich, Stuttgart 1949. [Goethe 1949]
- Hartel, Gaby u. Carola Veit: *Samuel Beckett*. Frankfurt a.M. 2006. [Hartel/Veit 2006]
- Hentsch, Thierry: *Zarathoustra, l'impensable*. In: Ders.: *Le Temps aboli. L'Occident et ses grands récits*. Montréal 2005, 299–320.
- Kuhn, Elisabeth: *Nihilismus*. In: Ottmann 2000, 293–298. [Kuhn 2000]
- Leopardi, Giacomo: *Alla luna. Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente*. Italienisch/Deutsch. Übers. v. Helmut Endrulat. Hg. v. Helmut Endrulat u. Gero Alfred Schwab. Stuttgart 1990. [Leopardi 1990]
- Milz, Manfred: *Selbst-Reflexion entzweiter Doppelgänger. Ein Vergleich der Bühnenlandschaft in Samuel Becketts Drama ›Warten auf Godot‹ mit der Ikonographie von Caspar David Friedrich*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 28 (2004), 367–393. [Milz 2004]
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980. [KSA]
- Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2000. [Ottmann 2000]
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 2. Darmstadt 1988. [Schmidt 1988]
- Schubert, Gesa: *How it is to begin. Beckett's ›How it is‹*. In: Jean Bessière (Hg.): *Commencements du roman*. Paris 2001, 177–186. [Schubert 2001]
- Schubert, Gesa: *Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts*. Berlin 2007. [Schubert 2007]
- Veit, Carola: *Ich-Konzept und Körper in Becketts dualen Konstruktionen*. Berlin 2002, 171–213. [Veit 2002]